érudit
www.erudit.org

Article

"Forrestall: De l'expressionnisme à l'hyperréalisme / Tom Forrestall"

Ian Gordon Lumsden

Vie des Arts, n° 67, 1972, p. 51-92.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/57906ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

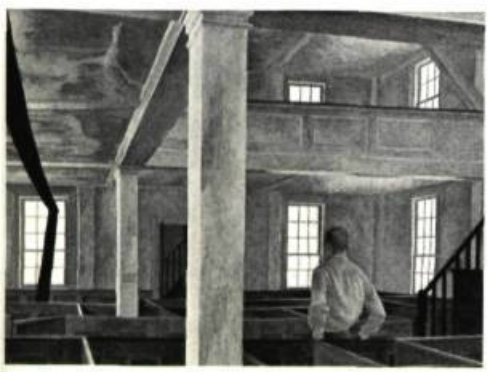
Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:51

IAN G. LUMSDEN

Forrestall

De l'expressionnisme à l'hyperréalisme

De 1954 à 1958, Tom Forrestall étudia les beaux-arts à l'Université Mount Allison, à Sackville, Nouveau-Brunswick. Un de ses professeurs, Alex Colville, un artiste de guerre canadien, avait été engagé à Mount Allison peu de temps après son retour d'Europe en 1946.



1. Alex COLVILLE
Visitors are Invited to Register, 1954.
Détrempe sur bois; 14 po. sur 19.
Coll. Mendel Art Gallery.
(Phot. Gene Hattoni)

Colville, lui-même diplômé de Mount Allison, travaillait dans les années 40 dans un style réaliste et s'acheminait vers ce qu'on a appelé communément et à tort le Réalisme magique. Colville a atteint sa présente maturité de style en 1950, alors qu'il commença à travailler uniformément à la détrempe d'une manière qui devait plus au pointillisme français du 19e siècle des Seurat et des Signac qu'à l'école d'Andrew Wyeth, dont l'art cherchait à racoler un public friand de Thoreau.

L'attachement spirituel de Colville pour ce style nouvellement élaboré ne s'est pas seulement manifesté par la seule production de tableaux soignés et légèrement surréalistes. L'héritage de Colville comprend en outre toute une école de peintres qui ont suivi sa manière et qui, pour la plupart, ont été ses élèves dans les années 50 et au début des années 60. Chistopher Pratt, D. P. Brown et Tom Forrestall sont tous des protagonistes du *style Colville*, même si les différences qui les distinguent les uns des autres sont presque aussi grandes que celles qui les séparent de leur maître.

L'important, c'est qu'ils eurent tous le même point de départ. Pratt et Brown ont adopté leur technique *superréaliste* alors même qu'ils étaient à Mount Allison. Quant à Forrestall, il a subi une période d'incubation de près de cinq ans puisque son travail, à la fin de ses études, était fortement expressionniste et se rapprochait quelque peu du réalisme organique de Graham Sutherland, à cette époque.

Les oeuvres réalistes les plus anciennes de Forrestall, en 1962 et 1963, ont été exécutées à l'huile sur des surfaces plates, clairement définies, et d'une seule couleur, non rehaussée par des ombres ou des contre-hachures entremêlées comme celles que laisse voir le procédé de la peinture à l'oeuf vers lequel il s'est plus tard tourné.

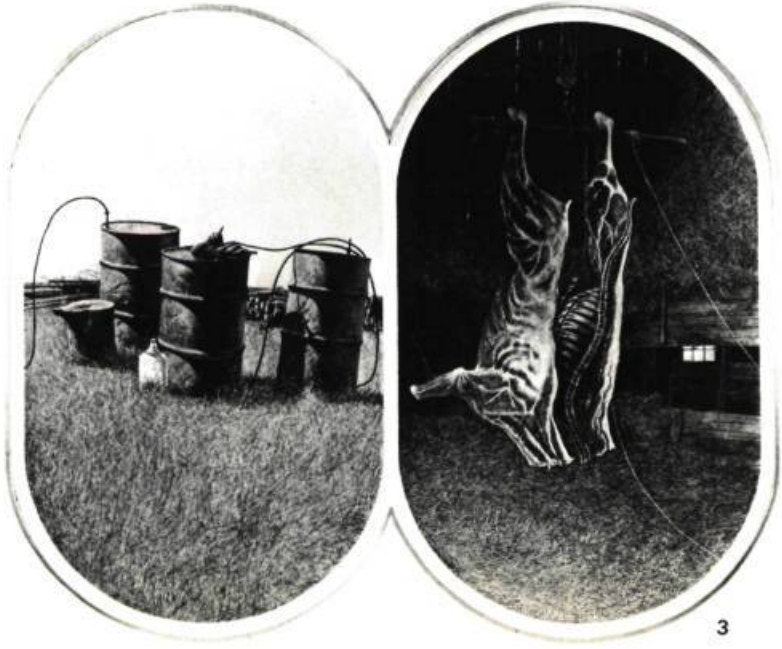
C'est dans leur facture que se trouvent les premières des différences qui séparent Forrestall de Colville. Forrestall applique la détrempe d'une façon à la fois lâchée et énergique, liberté qu'autorise la transparence du médium employé. En effet, Forrestall applique les couches de couleur les unes sur les autres, ce qui permet aux couches de fond de transparaître à la surface et donne une peinture animée et vibrante. La méthode utilisée par Colville, quand il applique la couleur sur le panneau, est plus voulue et plus calculée. A la manière des pointillistes, Colville pose dans la même direction des points ou des lignes de couleur dans le but de modeler les contours des objets de ses compositions et de communiquer par là à ses figures une apparence de volume presque tangible. Le résultat de ces techniques assez divergentes est visible dans *The Watcher* de Forrestall (1970) (fig. 4) et dans *Visitors Are Invited to Register* de Colville (1954) (fig. 1).

Forrestall et Colville ont adopté le même genre de vie. Tous deux se sont consacrés entièrement à la peinture (Colville a démissionné de son poste de professeur en 1963); Forrestall vit

2. Tom FORRESTALL
Their Memory, 1966.
Acrylique sur bois; 40 po. sur 48.
Coll. de l'artiste.

3. Tom FORRESTALL
Mc Monagle's Moose.
Détrempe; 33 po. sur 40.

2



3

et travaille, l'hiver, à Frédéricton, N.B. et Colville habite Sackville. En outre chacun d'eux possèdent une maison en Nouvelle-Écosse où ils passent la plus grande partie de l'été. Enfin, les sujets de *The Watcher* et de *Visitors Are Invited to Register* sont deux intérieurs d'églises de la Nouvelle-Écosse: la première, l'église Saint-Édouard, à Clementsport, et la seconde, l'église des Covenantaires, à Grand-Pré, toutes deux construites en 1790.

Visitors Are Invited to Register oc cupe un panneau de forme rectangu laire traditionnelle. La composition d Forrestall, *The Watcher,* s'inscrit dan un panneau en forme de croix grecqu dont les bras ont été arrondis, ce qu lui donne un peu l'aspect d'un trèfl à quatre feuilles.

Le choix forfuit de la forme en croi grecque a un rapport évidemment sym bolique, quoique inconscient, avec l sujet. Les panneaux de formes multiple de Forrestall déterminent généralemen le sujet des peintures qu'ils renfermen Il arrive même que la forme du pan neau contienne en germe la peinture La préoccupation première de Forresta est d'esquisser sa composition d'aprè une forme prédéterminée plutôt que d s'occuper de l'aspect psychologiqu qu'implique la relation de la forme ave le sujet de l'oeuvre.

Non seulement la forme du pannea appuie symboliquement le sujet, mai elle répète visuellement l'acte du per sonnage qui regarde intensément u objet invisible. Cela procure quasimen à celui qui regarde le tableau une vu rapprochée du jeune garçon aux jume les, ce qui renforce notre participatio à son expérience.

Forrestall a soigneusement arrang sa composition selon une forme bie choisie. En plaçant la fenêtre roman de l'église dans la partie supérieur du bras de la croix, il établit une sort de symétrie avec les lignes du garde fou du balcon et celles du parquet qu convergent toutes vers un point d

4. Tom FORRESTALL
The Watcher, 1970.
Détrempe sur bois; 30 po. ¾ sur 30¾.
Coll. de l'artiste.

fuite qui se perd au loin. Cette symétrie est cependant débalancée par le lambris qui court le long du côté droit du panneau, cependant que cet équilibre instable est lui-même compensé par les formes arrondies du bras droit de la croix qui ramènent l'oeil vers l'ensemble du tableau.

Dans *Visitors Are Invited to Register* Colville a constitué un réseau compliqué de verticales et d'horizontales qui rappelle toutes les parties de la structure intérieure de l'église. A gauche, il a *encadré* sa composition par le rideau noir, et, à droite, par la rampe de l'escalier de la chaire et la poutre en diagonale qui supporte le balcon. Un peu à la gauche du centre, la composition est complètement sectionnée par une des colonnes qui supportent l'édifice.

L'enchevêtrement produit par les bancs, la poutre, la rampe et les fenêtres n'est pas discordant à cause du traitement monochrome et hachuré employé dans l'application de la détrempe. L'application presque au pointillé des gris et des bleus communique au bois de l'église une sorte de douce patine veloutée qui témoigne de la vétusté de l'édifice. La rugosité du rendu heurté, utilisé pour le rideau noir, et le blanc des carreaux des fenêtres forment un contraste très marqué avec l'atmosphère silencieuse de l'intérieur.

Dans l'oeuvre de Colville la lumière est bien différente de celle de Forrestall. Une lumière typiquement canadienne, froide et surréelle, décolore tous les objets d'une composition de Colville. Le sentiment de l'irréalité d'un autre monde que donne l'oeuvre de Colville est largement dû à cette qualité de la lumière. Cette atmosphère est mise en valeur par le rendu vaporeux et presque fantômatique du pensif personnage, auquel s'ajoute le vide d'un blanc brillant à l'extérieur des fenêtres de l'église. La lumière de Forrestall, chaude et naturelle, permet l'utilisation d'ombres qui rehaussent le vaste registre des verts tendres, des bruns et des jaunes qui illuminent tout le tableau. Ces tons chauds et terreux communiquent à l'oeuvre son romantisme sous-jacent.

Les compositions de Forrestall sont aussi sensibles que celles de Colville sont cérébrales. En dépit de la réduction du volume du personnage et de la perspective qui rend légèrement perplexe par le manque de raccourci, le jeune garçon aux jumelles, dans *The Watcher* (William, le fils aîné de Forrestall), appartient sans conteste au monde physique et contraste avec le personnage éthéré de la composition de Colville. Le seul fait que l'un de ces personnages soit très actif tandis que l'autre réfléchit calmement reflète une différence majeure entre la conception du maître et celle de l'élève.

Forrestall, qui est né dans les Maritimes, est solidement enraciné dans son terroir et n'a aucune prétention intellectuelle. On ne trouverait jamais dans ses thèmes l'opposition féconde et d'un puissant graphisme entre la locomotive et le cheval noir. Ses thèmes comprennent uniquement un assemblage d'images qui produisent une évocation presque documentaire des temps passés dans son propre coin de terre. Il y a dans son oeuvre un sentiment irrésistible de la fugacité du temps qui passe. Quelques-unes de ses peintures les mieux réussies, telle *Their Memory* (fig. 2), ne portent pas trace de vie humaine, mais elles sont par ailleurs composées d'objets qui témoignent d'une présence humaine à un certain moment dans le passé.

L'élément du choix est aussi important pour Forrestall que pour Colville. C'est la qualité de ce choix et le rendu hautement raffiné des objets choisis qui élèvent leur oeuvre au-dessus du niveau de la simple photographie réaliste. Robert Frost, philosophe et poète bucolique, déclare:

> Il y a deux types de réaliste. Il y a celui qui laisse une bonne quantité de terre après la pomme de terre afin de montrer que c'est une vraie pomme de terre. Et il y a celui que satisfait la patate bien brossée. Je suis porté à choisir le second type. Selon moi, ce que fait l'art pour la vie, c'est de la nettoyer, de la ramener à sa forme essentielle.(1)

Forrestall incline aussi vers le second type.

La qualité du choix chez Forrestall se révèle au mieux dans ses aquarelles dans lesquelles l'objet ou les objets d'importance sont rendus en trois dimensions, le reste de la composition formant une sorte d'ébauche un peu lâchée. Cette méthode d'attirer l'attention sur les éléments principaux dans ses études à l'aquarelle est souvent remarquablement absente dans ses peintures finies à la détrempe, qui manquent d'accent à cause de l'attention égale apportée à tous les détails. Le travail laborieux qu'entraîne son mode d'emploi de la détrempe conduit à une certaine dureté aussi bien qu'à un manque de relief.

Colville réduit ses compositions à quelques objets bien définis et élimine les détails superflus. C'est l'absence de tout accident dans les compositions de Colville qui leur confère leur qualité surréelle. Chaque point, chaque trait de couleur a de la conséquence.

Quelles que soient les oppositions philosophiques ou techniques que renferme l'oeuvre de Forrestall et de Colville, ces deux artistes sont animés d'un même refus du matérialisme et de la mécanisation de l'ère technologique. C'est cette préoccupation qui les pousse à mettre en valeur les joies simples de la vie à la campagne et des gens qui l'habitent. Les objets qui peuplent leur peinture incarnent les valeurs de la tradition pastorale. ■

(Traduction de Lucile OUIMET)

English Original Text, p. 92

(1) Untermeyer, Louis, *Come In and Other Poems by Robert Frost*. Henry Holt and Company, Inc. 1943, p. 33.

TOM FORRESTALL

By Ian G. LUMSDEN

From 1954 to 1958, Tom Forrestall was a Fine Arts student at Mount Allison University in Sackville, New Brunswick. Among his teachers was Alex Colville, an official Canadian war artist, who had received his teaching appointment at Mount Allison in 1946 shortly after his return from Europe.

Colville, a graduate of Mount Allison himself, was working in a realist style in the late 1940's toward what was to become popularly known, albeit somewhat misleadingly, as "magic realism". Colville entered his present mature style in 1950 when he began to work consistently in tempera in a manner more beholden to the late 19th century French "pointilliste" idiom of Seurat and Signac than the publicly-touted Thoreauesque school of Andrew Wyeth.

Colville's spiritual conviction to this newly evolved style manifested itself in more ways than the production of carefully-realized, slightly surreal paintings. Colville has an added legacy in the body of a school of painters after his own manner, most of whom were students of his sometime in the 1950's and early 1960's.

Christopher Pratt, D. P. Brown and Tom Forrestall are all exponents of the "Colville style" although their individual differences from one another are almost as great as those from their teacher. What is significant is that their point of departure is the same.

Pratt and Brown adopted this "super-realist" technique while still at Mount Allison. For Forrestall there was an incubation period of almost five years as his work at the time of his graduation was strongly expressionistic somewhat resembling Graham Sutherland's organic paintings of that time.

Forrestall's earliest realist works of 1962 and 1963 were executed in oil and were laid out in flat, clearly-defined areas of a single colour, unrelieved by shading or the intricate brushwork cross-hatchings evidenced in the egg-tempera medium to which he later switched.

It is in their brushwork that one finds the first of the many points of departure between Forrestall and Colville. Forrestall applies the tempera in quite a loose and vigorous manner, an indulgence the medium permits due to its translucent nature. In effect, Forrestall lays down one web of colour over another allowing underneath layers to radiate through creating quite a lively, vibrant quality. Colville's method of putting the tempera pigment on panel is more deliberate and calculated. In the manner of the pointillistes, Colville applies uniform dots or small strokes of colour all worked in the same direction to mould the contours of the objects in his compositions and hence create the almost tactile volumetric quality of his figures. The resultant effects of these two quite divergent techniques appear in Forrestall's "The Watcher" (1970) (fig. 4) and Colville's "Visitors Are Invited to Register" (1954) (fig. 1).

Forrestall and Colville now enjoy very similar life styles. Both devote themselves to painting entirely (Colville resigned his post as professor in 1963), Forrestall living and painting in Fredericton, N.B., in the winter months and Colville in Sackville. Both maintain homes in Nova Scotia as well, where they spend most of the summer. The subjects of "The Watcher" and "Visitors Are Invited to Register" are two church interiors in Nova Scotia, the former being 'St. Edward's Church', Clementsport (fig. 3) and the latter, 'Church of the Covenanters', Grand'Pré, both of which were built in 1790.

"Visitors Are Invited to Register" is contained within a traditional rectangular-shaped panel. Forrestall has arranged his composition of "The Watcher" in a modified Greek-cross-shaped panel with the arms of the cross rounded off to form a series of scallops, somewhat akin to a four-leaf clover.

The fortuitous selection of the basic Greek cross-shape has an obvious, if unconscious, symbolic relationship to the subject. Forrestall's multi-shaped panels generally precede the subjects of the paintings that will be contained therein. Often the very shape of a panel will germinate a painting. Forrestall's prime concern is to succintly arrange his composition within a predetermined shape rather than any regard for the psychology of what a shape connotes in relation to the subject of his work.

The shape of this panel not only symbolically reinforces the subject but visually reiterates the action of the figure in the painting who is focusing in upon an unseen person or object. The viewer of the painting is afforded an almost telescopic close-up of the young boy with the binoculars thereby strengthening our appreciation of the boy's experience.

Forrestall has snugly arranged his composition within the chosen shape. By placing the romanesque-style window of the church in the upper arm of the cross, he is establishing a type of symmetry with the lines of the balcony parapet, and the floor boards converging on a distant vanishing point. This symmetry is offset by the wainscotting running off the right hand side of the panel; however, this potential imbalance is ameliorated by the scallop shape of the right wing of the cross which reintroduces the eye into the painting.

Colville has established a complex network of intersecting verticals and horizontals, all part of the interior structure of the church in "Visitors Are Invited to Register". He has 'framed' his composition with the black curtain on the left and the pulpit stair rail and diagonal support beam in the balcony on the right. A little to the left of centre the composition is completely bisected by one of the supporting columns in the church.

This maze of pews, beams, railings and windows does not become jarring because of the monochromatic, mottled treatment employed in applying the tempera. The almost stippled application of greys and blues imparts the wood of the church with a soft velvety patina indicative of its age. The harshness of the solidly-treated black curtain and white window panes stands in marked contrast to the muted interior.

The light in Colville's work differs greatly from that in Forrestall's. A cold, surreal Canadian light bleaches all the objects in a Colville composition. It is largely this quality of light which endows Colville's work with a feeling of other worldliness. This atmosphere is enhanced by the vapid almost spectral realisation of the pensive figure combined with the brilliant white void outside the church windows. Forrestall's light is warm and naturalistic, allowing shadows to exist which enhance the rich register of mellow greens, browns and yellows that illuminate the picture plane. These warm, earthy tones imbue his work with its underlying romanticism.

Forrestall's compositions are as tangibl as Colville's are cerebral. Notwithstandin the volumetric compression of the figure an the slightly perplexing perspective due to lack of foreshortening, the young boy wit the binoculars in "The Watcher" (Forrestall' eldest son, William) is very much of th physical world in contrast to the fugitive youn man in Colville's composition. The very fac that one is actively doing while the other i quietly reflecting is significant of a majo difference in attitude between pupil an teacher.

Forrestall, a Maritimer by birth, is firml rooted in the soil and without any intellectua pretensions. One would never find that preg nant and graphically powerful opposition o locomotive and black horse in Forrestall' imagery. His iconography consists of an as semblage of images which produce a quasi documentary evocation of times past in hi own locale. There is an overwhelming sens of the passage of time in his work. Some o his most successful paintings such as "Thei Memory" (fig. 2) are devoid of human lif but consist of objects which indicate a huma presence sometime in the past.

The element of selection is as important t Forrestall as it is to Colville. It is the select ivity and the highly refined renderings o those selected objects which elevate thei work above the level of mere photographi realism. The New England rural philosophe and poet, Robert Frost, states: There are tw types of realist. There is the one who offer a good deal of dirt with his potato to show that it is a real potato. And there is the on who is satisfied with the potato brushed clean I am inclined to be the second kind. To me the thing that art does for life is to clean it to strip it to form.[1] Forrestall tends to th second category as well.

The selective approach is best reflected i Forrestall's water-colours in which he treat the object or objects of principal importanc in a fully three dimensional manner and th remainder of the composition is worked i a loose, precursory fashion. This method o heightening the interest of the key element of the water-colour study is often noticeabl absent in the final temperas which are un relieved due to the same attention to detai throughout. The laborious process of applyin the tempera leads to a certain hardness an flatness as well.

Colville reduces his compositions to a few clearly conceived objects through the elimin ation of extraneous detail. It is the purgatio of all irregularities in Colville's compositions which impart them with their surreal quality Every dot or stroke of colour is important.

Regardless of the philosophical and tech nical discrepancies in the work of Forrestal and Colville, both artists are motivated by rejection of the materialism and mechanizatio of this technological age. It is this disquie that propels them to uphold the simple plea sures of country life and people. Those object which animate their paintings embody th values of the pastoral tradition.

[1] Untermeyer, Louis, *Come In and Other Poem by Robert Frost*, Henry Holt and Company Inc., 1943, p. 33.